



A leitura do filme¹

Elisabete Alfeld Rodrigues²
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo

A leitura do filme não diz apenas sobre a sua diegese, diz, também, sobre as publicações destinadas a contar ou recontar o que se passou na tela por meio de seus criadores. Trata-se de rever o filme em outro suporte e outra linguagem: o suporte livro que transforma o espectador do filme em leitor do livro sobre o filme. O filme ultrapassa o seu instante de projeção na tela e migra do audiovisual para o sistema lingüístico. A semiose do signo, nesse processo de passagem, é construída na interface imagética sonora e visual com a palavra escrita.

Palavras-chave: leitura fílmica; diegese; semiose.

O cinema conta histórias por meio de seus materiais de expressão: a imagem em movimento e os recursos sonoros. Esses dois elementos criam um espaço imaginário que é localizado na cena. À imagem em movimento são atribuídos dois caracteres, a duração e a transformação; os recursos sonoros, tais como, os diálogos, os ruídos e a trilha musical exercem diferentes funções expressivas: de submissão à imagem, de contraponto ou mesmo de um texto paralelo que participa da construção de sentido da diegese fílmica. Completa esses aspectos os efeitos narrativos advindos da linguagem cinematográfica, os planos, os enquadramentos e a montagem. Todos esses elementos atuam na construção da narratividade fílmica e são dependentes do modo como são feitas as escolhas e como são atualizados durante o processo da realização do filme.

Em síntese podemos dizer que há uma trilha de imagens e uma trilha sonora que concorrem para a construção do enredo fílmico. Para falar sobre esse enredo precisamos falar de seu processo construtivo que, conforme Aumont (2006), só se revela para a leitura através da ordem da narrativa que aos poucos a constitui. Complementa o autor, esclarecendo que

¹Trabalho apresentado no NP Semiótica da Comunicação, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

²Professora do Curso de Comunicação e Mídias PUCSP, email: ealfeld@uol.com.br.

A ordem, porém, não é simplesmente linear: não se deixa decifrar apenas com o próprio desfile do filme. Também é feita de anúncios, de lembranças, de correspondências, de deslocamentos, de saltos que fazem da narrativa, acima de seu desenvolvimento, uma rede significativa, um tecido de fios entrecruzados em que um elemento narrativo pode pertencer a muitos circuitos (...) (AUMONT, 2006, p. 108).

Além dessa natureza do elemento narrativo pertencente a muitos circuitos, a construção imagética e sonora está diretamente dependente da *mise-en-scène* (cenários, iluminação, figurino, atuação das personagens, etc) que, nas palavras de Bordwell (1995, p. 145), é quando “el director scenifica el hecho para la cámara”. É o que revela as escolhas e o modo de arranjo dos componentes fílmicos sob o olhar da direção do filme.

Essa breve introdução teve como finalidade situar, ainda que de forma geral, os princípios da cinematografia com o objetivo de destacar que o filme vai além da sua projeção na tela, uma vez que, posteriormente, são acionados vários mecanismos responsáveis pela sua permanência na memória do espectador como ‘lembranças fílmicas’. Essas lembranças pertencem ao universo da cultura, são organizadas em sistemas sógnicos e são manifestas em diversas modalidades de textos resultantes de práticas sociais também diversas. O objeto de análise deste estudo centra-se nos textos originários de filmes realizados e exibidos que realizam uma ‘leitura’ do filme.

A leitura do filme não diz apenas sobre a sua diegese, diz também sobre as publicações destinadas a contar ou recontar o que se passou na tela por meio de seus criadores. Trata-se de rever o filme em outro suporte e outra linguagem: o suporte livro que transforma o espectador do filme em leitor do livro sobre o filme. O filme ultrapassa o seu instante de projeção na tela e migra do audiovisual para o sistema lingüístico. A semiose do signo, nesse processo de passagem, é construída na interface imagética sonora e visual com a palavra escrita. A condição para esse procedimento é dialógica: “El diálogo entraña la reciprocidad y la mutualidad en el intercambio de información” (LOTMAN, 1996, p.33).

Do filme para o texto escrito e deste para o filme a semiose se realiza entre sistemas sógnicos diversos, ou mais precisamente se instala no espaço semiótico onde as relações intertextuais são possíveis uma vez que:

toda cultura es semióticamente no-homogénea, y el constante intercambio de textos se realiza no solo dentro de cierta estructura semiótica, sino también entre estructuras diversas por su naturaleza. Todo este sistema de intercambio de textos puede ser definido en

sentido amplo como un diálogo entre generadores de textos diversamente organizados, pero que se hallan en contacto (LOTMAN, 1996, p.48).

Os vínculos estabelecidos são de diferentes graus e dependentes do que foi privilegiado ou mesmo selecionado do filme para apresentar a leitura realizada; o relato ora é contado do ponto de vista do cineasta, ora do ponto de vista do roteirista.

Em *Lições de roteiristas* (2008) Kevin C. Scott aborda o processo de construção do filme destacando o seu ponto inicial que é a confecção do roteiro por meio das experiências vividas por vários roteiristas. É um manual às avessas: as lições são retiradas dos filmes roteirizados e estão dispostas em dezenove capítulos; os capítulos relatam as entrevistas feitas com roteiristas contando sobre algumas das histórias criadas que depois viraram filmes. *Lições de roteiristas* é um livro de entrevistas. Somos levados pelas perguntas e respostas a entrar nos bastidores da criação e de seus criadores. Histórias de vida e histórias da criação dos roteiros mesclam-se com cada um dos depoimentos. Ainda que os bastidores de seus criadores é o que vêm em primeiro plano nas entrevistas, saber sobre como a história foi contada no filme sempre desperta certa curiosidade.

Entre saber sobre a história contada no filme e a história que o filme conta temos um longo percurso. E, como afirma Lumet (1998, p.52), fazer filmes sempre gira em torno de contar uma história:

Alguns filmes contam uma história e nos deixam com uma impressão. Alguns contam uma história e nos deixam com uma impressão e uma idéia. Outros contam uma história, nos deixam com uma impressão, nos dão uma idéia e revelam alguma coisa sobre nós mesmos e os outros. E certamente o *modo* (grifo do autor) como se conta a história deve relacionar-se de alguma forma com o que a história é.

Esse modo de contar de alguma forma já está indiciado no roteiro, daí a íntima relação que é estabelecida entre filme e roteiro. Avellar (1999) diz que pouco antes de ser imagem e som em movimento, cinema é, quase sempre, palavra em movimento e a palavra usada para definir o texto que prepara o cinema diz bem o espaço em que ele se movimenta: roteiro; relação, rota, indicação de caminho. Essa afirmação é elucidativa sobre a função do roteiro: indicar caminhos da futura realização do filme. Avellar tece essas considerações no texto de apresentação de *Três vezes Rio*, escrito por Néelson Pereira dos Santos (1999). A publicação traz os roteiros *Rio, 40 graus; Rio, Zona Norte; O amuleto de Ogum* e incorpora três textos que antecedem cada um dos roteiros.

São textos curtos, escritos pelo próprio Néelson Pereira, sobre as idéias para a criação das histórias e as alterações referentes à construção de cada um dos roteiros. O autor intitula cada um desses textos de maneira singular.

Uma grata experiência nomeia o texto que antecede o roteiro de *Rio, 40 graus*.

Nele temos o seguinte depoimento:

Levei alguns meses entre 1953 e 1954 escrevendo o roteiro original de Rio, 40 Graus. Como não havia nenhum produtor interessado, não me ameaçava nenhuma pressão para terminar o trabalho. Dava-me ao luxo de freqüentar assiduamente as locações escolhidas para conceber plano a plano cada seqüência do filme (...). Tratava-se de um texto dirigido não só aos principais colaboradores da realização do filme, mas principalmente a mim mesmo, como diretor. Nele encontrava-se o registro em palavras do filme que somente eu tinha assistido (...). Precisava, portanto, descrever esse filme seqüência por seqüência, cena por cena, plano a plano para assegurar na filmagem a execução da idéia original (p.10).

Sobre a publicação do roteiro em livro, assim se expressa Néelson Pereira:

Sempre hesitei em publicar meus roteiros, peças que não se encontram na categoria dos escritos de vida própria e que, por isso mesmo, devem desaparecer quando o filme se faz, mas o que se publica agora é o resultado de uma nova e grata experiência, a de fazer o caminho inverso, partir do filme pronto para o texto escrito. Contar o que se passa na tela, imagem e som, para o público leitor, o qual, penso eu, não estaria muito interessado em ver quebrada com expressões “técnicas” a continuidade da história – ou das histórias – de um Domingo carioca a 40 graus (p.11).

O segundo de uma trilogia inacabada é o texto que antecede o roteiro de *Rio, Zona Norte*. Diz Néelson que a idéia nasceu durante a filmagem de *Rio, 40 Graus*, o segundo filme de uma trilogia sobre o Rio de Janeiro que seria completada com o filme *Rio, Zona Sul*, do qual nem o roteiro foi feito. O roteiro *Rio, Zona Norte* conta a história do compositor Zé Kéti. Néelson define esse roteiro como um “projeto de filmagem aberto até o momento de filmar (p.139)”. Esta sua caracterização é para estabelecer o contraponto com o roteiro anterior que o autor denominou de “roteiro de ferro”.

Completa dizendo que:

Os planos descritos poderiam, como o foram muitas vezes, ser divididos de acordo com a intensidade dramática proporcionada pelos atores ou por imposição gramatical da montagem. Assim, a decupagem definitiva (duração e profundidade de campo de cada plano) nascia frequentemente do ato de filmar, e não ao contrário, como tinha feito no primeiro filme (p.141).

O corpo fechado do cinema brasileiro antecede o roteiro *O amuleto de Ogum*. Nas palavras do autor, três foram as vertentes principais do filme: a religião umbanda, cujo convívio foi possibilitado por Erley José de Freitas, umbandista e ator; o argumento de *O amuleto da morte* escrito por Francisco Santos, que Néelson Pereira caracteriza como o narrador competente de “causos” da Baixada Fluminense, e a terceira vertente foi a nova Embrafilme, pela primeira vez sob o comando de um cineasta (Roberto Farias), que inspirava o cinema brasileiro, livre da censura e fortalecido na resistência contra o cinema americano.

Sobre a construção deste terceiro roteiro (escrito a três mãos por Néelson, Erley e Francisco), diz Néelson Pereira que se considerava dispensado do uso de qualquer jargão cinematográfico e que podia escrever o filme para ser lido como se já estivesse pronto: “mantive apenas a regra da divisão por seqüência, mas nada de descrever os planos; estes seriam sugeridos pelo próprio texto e por sua paginação, assim como todas as demais indicações de filmagem (p.217)”.

O que se percebe, a partir da publicação, é a diversidade dos modos de contar sobre um mesmo objeto – o roteiro publicado – sendo que cada um dos textos o da apresentação do livro, os textos que antecedem os roteiros e os próprios roteiros são norteados por uma preocupação comum: pensar o processo de criação de um filme no seu estágio inicial que é o roteiro. Para Néelson Pereira, como já salientado acima, o roteiro não pertence à categoria dos escritos de vida própria, mas é uma grata experiência, a de fazer o caminho inverso, partir do filme pronto para o texto escrito.

Contar sobre o processo que antecede a feitura do filme, na forma do roteiro publicado, tem sido um expediente comum de várias das publicações. A Coleção Aplauso – Cinema Brasil, da Imprensa Oficial é um dos exemplos. Vários são os títulos dessa Coleção que publica junto ao roteiro o depoimento de seus diretores e roteiristas. Vejamos, a título de exemplificação, alguns desses depoimentos. O primeiro depoimento é de Alain Fresnot:

Sempre me intrigou a transformação da imagem mental em imagem real, como a imagem filmada vai se sobrepondo àquela imaginada. Esta vai se esmaecendo ao longo do trabalho, desde a idéia do roteiro, passando por todas as opções dos elementos que constituem o que está frente à câmera, inclusive os atores, e finalmente é substituída por aquela imagem fruto do trabalho do fotógrafo e da sua luz.

Intuitivamente, penso que se fosse possível, com rigor, retrair este percurso, suas perdas e eventuais acréscimos, talvez se compreendesse melhor a criação cinematográfica (2006, p. 11).

Fresnot aborda em linhas gerais o processo da criação cinematográfica para em seguida falar sobre o processo da criação de *Desmundo*. Conta sobre a adaptação realizada e a proposta que o fascinou desde a leitura do romance: a trajetória das personagens e o contexto histórico dos primeiros anos do Brasil colonial:

Minha primeira motivação em adaptar *Desmundo* para o cinema foi a grande qualidade do livro. Quando, em 1996, comprei os direitos do romance, sabia que tinha nas mãos uma grande história. Uma história rica em personagens e peripécias. Tinha nas mãos uma narrativa de dimensão épica e dramaturgia elaborada. A riqueza de colorido e informação contida no livro de Ana Miranda me motivaram muito. Me entusiasmei tanto com a trama e personagens, quanto com o pano de fundo histórico. Para mim estes dois planos estão tão imbricados, que formam um todo. (2006, p. 14).

A publicação traz ainda os depoimentos da roteirista, Sabina Anzuategui, que escreveu as cenas e os diálogos em português. Sabina fala sobre a pesquisa necessária para a confecção do roteiro, das versões realizadas e também da sua comparação com a personagem do filme logo no início da escritura do roteiro:

A primeira versão representava meu espanto e mutismo diante da dificuldade da empreitada: cortei todos os diálogos que me pareciam deslocados ou anacrônicos, e restou apenas a personagem de Oribela, calada diante daquele mundo novo e estranho, caminhando em silêncio pelas cenas e cenários descritos no livro. E essa personagem era também eu, abismada diante de um novo mundo (o trabalho) que eu não sabia como enfrentar. (2006, p.18).

A tradução dos diálogos para o português arcaico é de autoria de Helder Ferreira que para fazer a adaptação das falas de *Desmundo* cita as diversas fontes consultadas para aproximar os níveis fonológico, sintático e lexical daquele exigido pela dramaturgia da cena. Finaliza a publicação o roteiro com a versão dos diálogos em português contemporâneo e o português arcaico.

Um segundo exemplo, ainda da Coleção Aplauso, diz respeito sobre a publicação de *A Cartomante*, uma adaptação do conto de Machado de Assis, com a direção e roteiro de Wagner de Assis. A publicação traz na primeira parte a apresentação das etapas do projeto e, na segunda o roteiro adaptado. Antes de contar sobre o projeto, propriamente, dito, Wagner Assis tece algumas considerações sobre a função do roteiro. Para ele o roteiro possui uma natureza técnica e lúdica é uma forma de expressão dependente de outro meio para ser completo. Aborda os aspectos que são



característicos dessa forma de escrita e finaliza dizendo que a publicação é a “história da história”. Para contar sobre o projeto da realização do filme, Wagner Assis, diz sobre o porquê da escolha do conto e convida o leitor a ler o conto que é reproduzido na publicação. Em seguida levanta alguns aspectos da sua leitura realizada, conta sobre a primeira adaptação e a dificuldade em realizar um filme de época. As demandas eram muitas e diante da impossibilidade de realizar a primeira proposta, reescreveu o roteiro contextualizando a história no tempo presente. Do conto apenas ficou o seguinte: “um casal, um amante e uma cartomante”. A continuidade do relato sobre o projeto intercala as cenas do roteiro e momentos da filmagem. A parte final da publicação é o roteiro do filme.

Dizer sobre o filme e sua realização é também a proposta de Luiz Fernando Carvalho na publicação intitulada *Sobre o filme LavourArcaica* (2002). O livro é uma transcrição do debate/entrevista de Luiz Fernando, realizado após a exibição do filme em circuito comercial, com alguns especialistas. Ficamos sabendo sobre o processo de criação por meio das perguntas e respostas.

Não existe, propriamente, um seguimento entre a pergunta e a resposta, pois em vários momentos temos as falas dos entrevistadores/entrevistado complementando, propondo e dando continuidade a temas motivados ou por uma das perguntas ou pela resposta dada. É como se tivéssemos vários interlocutores, é o tom de conversa que predomina, uma conversa com a intenção de desencadear uma reflexão sobre uma experiência do fazer, apontando as estratégias utilizadas para recontar o mundo contado por Raduan Nassar. Algumas dessas estratégias referem-se, por exemplo, a viagem feita ao Líbano e ao documentário realizado:

Tentei criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Palavras enquanto imagens. Mas que imagens seriam estas? Que história teriam estas imagens? Tinha uma única intenção desde o início: não trabalhar com o clichê da cultura mediterrânica. Portanto, decidi pesquisar a região. Saímos daqui com uma câmera, eu, Raquel e Raduan. Inicialmente, minha intenção era a de registrar aspectos da cultura para depois apresentá-los ao elenco e equipe. (Carvalho, 2002, p.36)

Os momentos de reflexão incidem, por exemplo, sobre a concepção da criação das seqüências, sobre a montagem, sobre a concepção do próprio filme:

Eu li o Lavoura... e visualizei o filme pronto, quando cheguei no final eu já sabia o filme – eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro. (...) Sempre acreditei que o livro e o filme seriam um diário. (...) Me interessava o exercício da narrativa não descritiva, circular, hiperbólica, como a música árabe, a cerâmica, a dança. Eu perseguia o sensorio. Era

ele que me guiava. (...) O processo do filme como um todo tem como ponto de partida a improvisação. Havia um guia, sempre um guia

mínimo para a produção, a direção de arte e o figurino tomarem conhecimento daquilo de que eu precisaria dispor em determinada cena. Mas nunca um roteiro adaptado, uma fala adaptada. Não há nada no filme que não seja do Raduan. (...) Os atores tinham um livro. (Carvalho, 2002, p.35; p.37; p.43; p.45; p.90).

O que é enfatizado por Luiz Fernando Carvalho, em diferentes momentos, é que ele não elaborou propriamente um roteiro para a realização do filme. Todas as indicações de luz, de enquadramento, dos movimentos de câmera, da seleção, direção e atuação do ator, da montagem e da trilha musical, entre outros elementos, foram decorrentes da leitura e do que o livro sugeria. Luiz tinha um caderno de anotações, cuja reprodução de algumas páginas, acompanha a edição especial do DVD do filme.

A partir desses fragmentos de textos conhecemos as metodologias empregadas, nas diferentes experiências. Nesses três últimos filmes citados (Desmundo, A Cartomante e Lavoura Arcaica) são experiências voltadas para o processo da adaptação, cujo procedimento é dependente da relação que cada cineasta manteve com o texto original.

Não é objeto de nosso estudo entrar no mérito da adaptação realizada e sim no modo de contar sobre um processo que, para justificar a sua escolha, seleciona o que vai contar do filme para construir o seu texto. O que se percebe é que as publicações são pretextos para desencadear outro texto para dizer sobre o filme já realizado e exibido.

As diversas publicações podem ser consideradas, em vários momentos, como uma forma substituta dos manuais de roteiro e, ao mesmo tempo, que sinaliza para o caráter mercadológico das mesmas põe em cena instâncias narrativas, cujo contar adquire uma dimensão utilitária. O saber narrativo é decorrente de um fazer acionado a partir da realização e exibição do filme: contar sobre o procedimento da realização do roteiro ou contar sobre as soluções narrativas audiovisuais para tramar cinematograficamente a história contada no filme.

No entanto, vale a ressalva do paradoxo que é estabelecido a partir das diversas publicações, à impossibilidade do texto escrito resgatar a dimensão imagética e sonora do filme. A leitura do filme é um exercício de metalinguagem construída a partir da interface palavra/imagem, daí o seu caráter descritivo contaminado por momentos de reflexão e subjetividade. Dialogar com o filme por meio de seu roteiro ou mesmo por meio de uma abordagem mais totalizante sobre a sua criação/construção não deixa de



ser um procedimento para melhor compreender a especificidade do cinema, pois como diz Luiz Fernando Carvalho (2002, p.54) o cinema é: “uma aventura da linguagem, tecendo e constituindo o próprio filme como personagem”.

Referências bibliográficas

ANZUATEGUI, S.; FRESNOT, A.; FERREIRA, H. **Desmundo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

ASSIS, W. de. **A cartomante: roteiro: história, origem e comentários**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

AUMONT, J. **A estética do filme**. 4ª ed. São Paulo: Papirus, 2006.

BORDWELL, D. THOMPSON, R. **El arte cinematográfico**. Buenos Aires: Paidós, 1995.

CARVALHO, L.F. **Sobre o filme LavourArcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LOTMAN, I.M. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Madri: Ediciones Cátedra, 1996.

LUMET, S. **Fazendo filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SANTOS, N. P. **Três vezes Rio**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SCOTT, K.C. **Lições de roteiristas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.